

# Mensaje en una botella o epístola digital

## La correspondencia audiovisual de Víctor Erice y Abbas Kiarostami

Asier Aranzubia Cob

### *Antena parabólica*

Quisiera empezar este artículo rescatando un pasaje de *Y la vida continúa* (1992). La historia que cuenta dicha película es la de un cineasta de Teherán (trasunto inequívoco del propio Kiarostami) que realiza un viaje en compañía de su hijo a una zona concreta del norte de Irán que acaba de sufrir los devastadores estragos de un terremoto. El propósito de este viaje a la comarca de Koker no es otro que intentar localizar a los dos niños (actores naturales) que habían protagonizado un film anterior (en concreto, *¿Dónde está la casa de mi amigo?* [1987]) del mencionado cineasta. En realidad, como ya habrán podido intuir, *Y la vida continúa* no es otra cosa que la recreación de un viaje y una búsqueda (lo mismo da) que el Kiarostami extradiegético (el de carne y hueso, para entendernos) había llevado realmente a cabo meses antes de que se rodara la película.

La anécdota que quiero recuperar aquí pertenece al tramo final de la película: después de pasarse unas cuantas jornadas circulando con su coche por la devastada comarca de Koker, el cineasta y su hijo llegan al campamento en el que se han instalado, de manera provisional, muchos de los habitantes de la zona que por culpa del terremoto se han quedado sin casa. Aunque, como ya atestiguan las imágenes de *¿Dónde está la casa de mi amigo?*, las condiciones de vida en el norte de Irán a finales de los ochenta poco o nada tenían que ver con las de nuestro mundo occidental, las gentes de Koker se las han apañado para instalar una antena parabólica en el campamento que les va a permitir presenciar uno de los encuentros del mundial de fútbol de Italia (en concreto, el que enfrenta a Brasil con Argentina) y, de paso, les va a servir también para ir asumiendo con naturalidad que, a pesar de todas las desgracias que ha traído aparejadas el terremoto, la vida, como reza la traducción al castellano del título de la película, continúa.

Una antena parabólica en una aldea perdida del norte de un país en el que las carreteras están sin asfaltar, los lugareños siguen desplazándose en carros tirados por burros y las casas no disponen de agua corriente. Una antena parabólica que, de alguna manera, conecta o pone en relación dos mundos radicalmente distintos (a todos los niveles: cultural, económico, político, tecnológico...) pero que, y no sin cierta paradoja, encuentran en el fútbol (o, mejor, en las retransmisiones a escala planetaria de un partido de fútbol) un punto de encuentro.

Soy consciente de que esta imagen de la antena parabólica y las retransmisiones de fútbol como metáfora de la sociedad de la información o de los procesos contemporáneos de la mundialización ya ha sido empleada en otras ocasiones. Pienso, por ejemplo, en las antenas parabólicas que brotan como champiñones en los tejados de las favelas de Río o en esa anécdota que cuenta Anthony Giddens en uno de sus libros y que Josetxo Cerdán ha recuperado en un ar-

título reciente: «Una amiga mía estudia la vida rural de África Central. Hace unos años hizo su primera visita a una zona donde iba a efectuar su trabajo de campo. El día que llegó la invitaron a una casa local para pasar la velada. Esperaba averiguar algo sobre los entretenimientos tradicionales de esa comunidad aislada. En vez de ello, se encontró con un pase de *Instinto básico* en vídeo. La película, en aquel momento, no había llegado ni a los cines de Londres».

A pesar de que la imagen de la antena parabólica como síntoma o emblema de la globalización ya ha sido repetidas veces utilizada quiero recuperarla aquí porque, a su manera, remite a otra imagen que va a concentrar buena parte de mi atención a partir de ahora.

Me refiero a la imagen de una botella flotando en el mar con un mensaje dentro.

Así pues, la inmediatez y sofisticación tecnológica de la antena parabólica frente a la lentitud y simplicidad un tanto anacrónica de un mensaje en el interior de una botella. Dos imágenes, y aquí es a donde quería llegar, que forman parte del abultado catálogo de uno de los cineastas más relevantes del panorama cinematográfico internacional contemporáneo. Dos imágenes que ponen ya, desde el principio, sobre la mesa, la idea de fondo o, mejor, la dicotomía en torno a la que va a girar buena parte de mi discurso: estoy hablando del encuentro de lo nuevo con lo viejo, de lo rabiosamente actual y lo provocadoramente anacrónico o, para aquellos que estén familiarizados con la obra del cineasta iraní, estoy hablando de un caminito en zigzag que asciende hasta la cima de una colina coronada por un árbol solitario y de su reverso, las autopistas de la información.

### *La carta y su(s) destinatario(s)*

El concepto emblemático en torno al que gira todo ese proyecto de correspondencia audiovisual entre Víctor Erice y Abbas Kia-

rostami no es otro que el del mensaje en la botella. Y no sólo porque este objeto aparecerá de manera recurrente en las cartas filmadas de ambos cineastas sino, sobre todo, porque, como bien ha sabido ver Miguel Marías, el mensaje en la botella es la modalidad epistolar que mejor se adecúa a las características de esta correspondencia audiovisual que, siguiendo una propuesta del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, ha mantenido en contacto durante varios años a dos cineastas cuyas residencias habituales están separadas por varios miles de kilómetros. Y es que a diferencia de lo que sucede con esas cartas que acostumbramos a echar al buzón (dirigidas, casi siempre, a un destinatario específico) los mensajes que portan las botellas, al igual que las diez piezas digitales que han nacido de este proyecto, no buscan un único destinatario. Aunque la correspondencia audiovisual entre Erice y Kiarostami les tiene, lógicamente, a ellos dos como destinatarios primeros, el proyecto incluye desde su nacimiento a otros muchos lectores implícitos: hablo, claro está, de todos aquellos que han ido a contemplar la exposición en los cuatro centros de arte en los que se ha exhibido hasta la fecha (CCCB [2006], La Casa Encendida [2006], Centro Pompidou [2007-2008], Australian Centre of Moving Image [2008]).

Antes de seguir adelante quisiera hacer una precisión o aclaración a propósito de algo que acabo de señalar. Como bien supo ver el poeta y ensayista Pedro Salinas (gran defensor de los intercambios epistolares) existe, al menos desde Madame de Sevigné, la sospecha de que cuando escribimos una carta a un amigo o a un ser querido no lo hacemos pensando únicamente en él. Es decir, la historia del género epistolar nos ha demostrado repetidas veces que las cartas, aunque explícitamente van dirigidas a un único destinatario, implícitamente suelen ir dirigidas también a un hipotético público más amplio (tal sería el caso, por ejemplo, de las cartas que Isaac Newton enviaba a la Royal Society para dar a co-

nocer sus descubrimientos). Dicho de otra forma: hay cartas que aspiran a ser leídas no sólo por la persona cuyo nombre aparece en el encabezamiento del sobre; hay cartas, advierte Salinas, que han sido escritas con la secreta pretensión de ser publicadas. Si el poeta está en lo cierto el mensaje en la botella no es, en este sentido, muy diferente de la carta tradicional: ambos suelen buscar –aunque el mensaje en la botella de una manera más explícita, menos enrevesada– diferentes lectores o, si lo prefieren, múltiples destinatarios.

«Yo sostengo que la carta es, por lo menos, tan valioso invento como la rueda en el curso de la vida de la humanidad. Porque hay un tipo de comercio, o de trato, el de los ánimos y las voluntades, muy superior al comercio de las mercancías y de las lonjas». Estas palabras, pronunciadas por Salinas hace más de cincuenta años, han perdido hoy –cuando ya debe de haber por ahí una generación que nunca ha redactado una carta y la ha introducido en un sobre para depositarla finalmente en un buzón– buena parte de su sentido o vigencia. Y si escribir una carta en esta época nuestra de correos electrónicos, Messenger, Skype y redes sociales es un gesto anacrónico, escribir un mensaje, introducirlo en una botella y lanzarlo después al mar es, directamente, una provocación; si me apuran, es casi un atentado contra las autopistas de la información.

Cuando Erice y Kiarostami deciden convertir ese extraño objeto flotante en el motivo central de sus cartas audiovisuales no están haciendo otra cosa que insistir en un punto que sus obras respectivas ya tenían en común: la renuncia a seguir los mismos caminos (sería mejor volver a decir autopistas) por las que circula a gran velocidad el cine de todos los días; un cine que en palabras de Lipovetsky y Serroy «se caracteriza de manera creciente por una estética del exceso, por la extralimitación, por una especie de proliferación vertiginosa y exponencial (...) es el cine del nunca bastante y nunca demasiado, del siempre más de todo: ritmo, sexo, vio-

lencia, velocidad, búsqueda de todos los extremos y también multiplicación de los planos, montaje a base de cortes, prolongación de la duración, saturación de la banda sonora».

Para contrarrestar los efectos de ese cine, Erice y Kiarostami se apoyan en eso que Alain Bergala llama «la política de la lentitud, que hoy por hoy es la mejor forma de oponerse a la acelerada sucesión de productos culturales y a las pseudoexigencias de un público que en teoría se muestra cada vez más impaciente». Como no podía ser de otra manera, esta apuesta por la lentitud, «por la observación minuciosa, la paciencia y la atención a las pequeñas cosas» aleja al cine de ambos de las preferencias del gran público y, en cierta medida, les obliga a buscar públicos nuevos y lugares de exhibición diferentes. Por ejemplo, los museos.

En un artículo reciente Ángel Quintana ha explicado las razones por las que en los últimos años los museos se han convertido en el refugio ideal para un cierto cine de autor al que cada vez le cuesta más trabajo estrenar sus películas en las salas de exhibición convencionales: «La presencia progresiva del cine en los museos se ha llevado a cabo a partir de un doble movimiento centrado en la atracción de los artistas plásticos por los restos del cine vistos como ruina de una cierta época del audiovisual o a partir de la irrupción de los cineastas en un espacio que les resulta nuevo porque han entrado en crisis con el espacio donde solían exponer sus propias obras. Para entender esta segunda vía, debemos partir de la idea de que a principios del nuevo milenio, los cineastas/autores observaron con perplejidad como el fenómeno de los multiplex había convertido la exhibición en un gran supermercado, mientras las nuevas propuestas estilísticas que podían proponerse desde los modelos más arriesgados no acababan de encontrar su espacio de exhibición en las salas tradicionales».

Kiarostami y Erice son, a no dudarlo, dos de esos cineastas/autores de los que habla Quintana, y la exposición de las co-

rrespondencias es una de las más significativas materializaciones de ese notable incremento del interés por el cine que los centros de arte vienen mostrando en los últimos años.

### *Estilográfica digital*

La correspondencia entre Erice y Kiarostami sólo se entiende en términos digitales. Es decir, de no haber sido por las facilidades que ofrece la tecnología digital (en concreto, la cámara ligera mini-DV y los programas de montaje semi-profesionales) esta experiencia no habría podido llevarse a cabo. Entre otras cosas la tecnología digital hace que los dos cineastas puedan prescindir de toda la parafernalia que implica una producción convencional: esto es, les permite reducir el equipo de rodaje a su mínima expresión para poder así reproducir el gesto, necesariamente solitario, del escritor de cartas. La cámara mini-DV se convierte así en una suerte de pluma (o estilográfica, como quería Alexandre Astruc) que hace realidad el viejo sueño de los autores: escribir con imágenes y sonidos, empuñar la cámara con la misma libertad que se maneja una pluma. La cámara digital permite, incluso, reproducir un gesto tan propio del ámbito epistolar como es el de escribir varias versiones de una misma misiva hasta dar con aquella que más nos satisface. El propio Kiarostami confiesa en su primera carta que, un poco abrumado por la responsabilidad de escribir al director de *El sol del membrillo*, ha roto otras dos antes de dar con la definitiva. Lógicamente, la cámara mini-DV permite también una libertad de movimientos y una gestión del tiempo del rodaje que difícilmente podía lograrse con el celuloide. Y qué duda cabe de que esta libertad de movimientos resulta esencial para dos cineastas que han hecho del paisaje en concreto, y de la naturaleza en general, dos de los temas centrales de su filmografía.

Vistas así las cosas no es extraño que Kiarostami y Erice aceptaran la propuesta de los comisarios de la exposición (Jordi Balló y Alain Bergala) sin pensárselo dos veces. Aunque apenas se conocían, los dos se admiraban mutuamente en la distancia. En más de una ocasión Kiarostami había hablado en términos muy elogiosos de ese film del director español que indaga en las relaciones entre cine y pintura. Erice, por su parte, es un admirador confeso de la obra de su colega iraní: en especial de esa película que ha salido a colación al principio de este artículo. Se daba también la circunstancia añadida de que los dos (aunque en lugares separados por varios miles de kilómetros: Teherán y Carranza, en el País Vasco) habían nacido en junio de 1940, con apenas unos días de diferencia. Podríamos llegar a hablar, incluso, de un paralelismo de índole política, en el sentido de que ambos se habían visto obligados, durante un tiempo, a desenvolverse artística y profesionalmente en contextos de producción poco favorables desde el punto de vista de la libertad de expresión (el final del franquismo en el caso de Erice y la dictadura del Sha y la Revolución Islámica en el de Kiarostami). Así pues, a pesar de pertenecer a culturas muy diferentes, había cierto aire de familia en sus trayectorias que bien podría servir para sentar las bases de un diálogo fluido.

Llegados a este punto me veo en la obligación de señalar que, a pesar de las similitudes, tanto la obra de Erice como la de Kiarostami asientan sus raíces antes en sus respectivas tradiciones culturales que en una suerte de cultura cinematográfica mundial y compartida. Esto resulta especialmente evidente en el caso de Kiarostami. Como bien se ha encargado de demostrar Alberto Elena, la obra del cineasta iraní debe muy poco a las distintas corrientes de la historia del cine con las que frecuente y un tanto apresuradamente la ha emparentado la crítica occidental, y mucho a la cultura persa: en especial a su rica tradición poética. Repitiendo un gesto habitual en la crítica occidental cuando se enfrenta a los productos culturales de



la periferia, los críticos de nuestro entorno han intentado buscar acomodo a la escurridiza obra de Kiarostami en el seno de unos discursos sobre la historia del cine que sistemáticamente habían ignorado los cines periféricos y sus respectivas tradiciones artísticas. Al intentar vincular el cine de Kiarostami con el neorrealismo o con la modernidad los críticos occidentales no hacían otra cosa que forzar su objeto de estudio para tratar así de buscarle acomodo en unos esquemas que no estaban preparados para asumirlo. La poca cintura o las dificultades de maniobra de los discursos de la crítica y la historiografía occidental también son puestas en evidencia cuando comprobamos que son muy pocos los estudiosos de la obra de Erice que han sido capaces de vincularla con una determinada tradición artística española. Y es que no conviene olvidar que, por ejemplo, *El espíritu de la colmena* es un film entre cuyos más evidentes referentes estarían el llamado cine de la modernidad, pero también, como ha recordado Santos Zunzunegui, la fecunda tradición de la mística española o los bodegones de Zurbarán.

### *Un mundo a punto de extinguirse*

A pesar de que este intercambio de epístolas digitales que une España con Irán nos puede servir como hilo conductor para entender algunos de los cambios que han afectado al universo cinematográfico en los últimos años, hay algo en estas cartas que remite poderosamente a un tiempo que no es para nada el de esa *hipermodernidad* de la que hablan Lipovetsky y Serroy. Dicho de otra forma: la gran paradoja que esconde este proyecto epistolar y museístico reside en que, por un lado, pone sobre la mesa algunos de los cambios más radicales que está experimentando el cine en la era de la *hipermodernidad* (revolución digital; nuevas formas de distribución y exhibición; pérdida de hegemonía del cine dentro del universo audio-

visual) pero, al mismo tiempo, tanto a través de sus formas como de sus contenidos, las cartas mismas parecen querer apostar por un mundo que ya no existe, o que en el mejor de los casos, está a punto de desaparecer. De ahí esa oposición fundadora de la que hablaba al principio de este artículo entre la antena parabólica y el mensaje en la botella. Mientras el diseño conceptual y las características formales del proyecto hablan con elocuencia de su tiempo, las diez cartas, en cambio, parecen empeñadas en levantar acta de un mundo que no sólo tiene poco que ver con el mundo en el que vivimos sino que, incluso, parece querer presentarse como una suerte de impugnación al modelo de vida hegemónico en nuestros días.

Los nietos de un pintor dibujando en sus cuadernos un viejo membrillero; una vaca cuya piel se confunde con una pintura abstracta; un maestro que proyecta en clase una película iraní que retrata un mundo que sus alumnos no son capaces de reconocer porque en nada se parece al suyo; dos pastores, uno iraní y otro español, para quienes la tecnología no forma parte de sus vidas; un cineasta que lanza una botella al Mediterráneo con un mensaje dentro que después serán incapaces de descodificar los pescadores que, por azar, la atraparán en sus redes mientras faenan en el Caspio; y, por último, otro cineasta que se entretiene en retratar las pinturas impresionistas que la lluvia dibuja en la luna delantera de su coche. Estos son algunos de los temas sobre los que versan esas cartas digitales que, como decía, parecen empeñadas en retratar los perfiles de un mundo que no aparece por ningún lado cuando nos sentamos en las butacas del cine o miramos en Internet o en la pantalla de nuestros teléfonos móviles esa *imagen-exceso* de la que hablan Lipovetsky y Serroy.

Cuando Erice y Kiarostami se cartean no sólo renuncian a esa forma de narrar, espectacular y fragmentada, tan característica del cine de nuestros días, sino que incluso apuestan por otros temas. Y esos temas pertenecen a un mundo que hace tiempo dejó de ser re-

clamo para las miradas de la mayor parte de los cineastas contemporáneos. Así, cuando Kiarostami filma a un pastor iraní que rescata de la corriente un membrillo, lo filma en un gran plano general sostenido para darnos tiempo a descubrir la majestuosidad del paisaje. Dicha ubicación de la cámara nos sirve, incluso, para divisar, a lo lejos, una carretera por la que cruza veloz un coche que, por contraste, nos recuerda el carácter marcadamente anacrónico de esta estampa pastoril que cierra la misiva de Kiarostami y que, como decía antes, está inscrita en todo el intercambio epistolar a través de la no menos anacrónica imagen de la botella lanzada al mar o, si lo prefieren, a través del desusado gesto de escribir una carta.

En la misma dirección apunta la idea central de la epístola que filma Erice para responderle. En este caso se trata de un pastor español que contempla, extrañado, en la diminuta pantalla de un ipod, las evoluciones de su colega iraní. Como dice Balló, en estas cartas «la distancia física entre España e Irán no sólo no ha sido un impedimento para la fluidez comunicativa, sino que refleja la voluntad de buscar en la geografía más cercana las huellas del otro lejano». Casi no hace falta que diga que la lógica subterránea que atraviesa estas cartas no es otra que la hoy, según parece, inevitable lógica de lo *glocal*.

### *Gotas de lluvia*

Otra de las razones que invita a ver y a pensar este intercambio epistolar como una suerte de reivindicación de un mundo que no existe más, cabe buscarla en la manera en que la obra de ambos cineastas se relaciona con el cine del pasado. Para encontrar las huellas de esa mirada lanzada al cine pretérito que vehiculan tanto la obra de Erice como la de Kiarostami, nos van a resultar de gran ayuda algunas de las piezas, no estrictamente epistolares, que han

completado la exposición de las correspondencias. Junto a las diez cartas, en los cuatro centros de arte que acogieron esta iniciativa se exhibían otras piezas que de alguna manera ahondaban en la idea de fondo que había hecho posible el proyecto: esto es, los paralelismos, las similitudes, los territorios comunes en los que se ha desenvuelto la obra de los dos autores que protagonizan la exposición.

De entre todas esas piezas que completaban el proyecto hay una que resulta especialmente esclarecedora de cara a reflexionar sobre la manera en que ambos cineastas se relacionan con el cine del pasado. Me refiero a ese medimetro titulado *La mort rouge* –filmado por Erice expresamente para la exposición– en el que el cineasta español rememora, y en cierta medida reivindica, el espectáculo cinematográfico tal y como se entendía en la época en la que se configuró el imaginario fílmico de ambos cineastas. *La mort rouge* es un ensayo audiovisual a través del cual Erice nos habla de una manera de contemplar las películas que está a punto de extinguirse: si es que no se ha extinguido ya. La manera en que muchos de nosotros hemos contemplado las películas a lo largo de las últimas décadas: esto es, en el interior de una gran sala, con una pantalla de grandes dimensiones y acompañados, en la oscuridad, por muchos otros espectadores. Con la llegada de la televisión y la posterior proliferación de pantallas (cada vez más pequeñas, por cierto) esta manera de contemplar las películas se ha convertido en una experiencia difícilmente reproducible; y convendrán conmigo en que la enorme fascinación que sobre muchos de nosotros ha ejercido la imagen en movimiento está directamente relacionada con esta forma de consumo: a oscuras, en compañía y en una pantalla grande. Dicho de otra manera, la pieza de Erice nos habla de un ritual en vías de extinción: el ritual de ir al cine. Es por eso que digo que desde su incuestionable modernidad algunas de las piezas de esta exposición miran fijamente (y no sin cierta nostalgia) al pasado: al pasado del cine en este caso.

En la obra de Kiarostami la relación con el cine del pasado va en otra dirección. El cine del director de *El sabor de las cerezas* (y en este aspecto sus cartas no se desmarcan de su obra anterior) remite, como ya han señalado algunos estudios de su obra, al cine de los orígenes. Ya no se trata tanto de vincular su obra con una determinada forma histórica de consumo de la imagen en movimiento como de relacionarlo con una mirada: la de los que filmaron las cosas del mundo por primera vez. David Bordwell ha emparentado el cine de Kiarostami con los *tableaux* del cine de los orígenes, con su estatismo y su frontalidad a la hora de capturar el mundo y con esa voluntad de restituir la duración real de los acontecimientos (muy distinta al de ese tiempo abstracto que, como bien sabía Bazin, introduce el montaje del cine narrativo). Hay incluso quien ha llegado a decir que la mirada de Kiarostami es una mirada anterior a la historia del cine. Los dilatados planos secuencia de *Five* invitan al espectador a mirar el mundo con esa mirada virginal que los pioneros del cine dirigían sobre las cosas: porque, en última instancia, el cine de Kiarostami y el de Erice comparten un mismo proyecto; a su manera ambos aspiran –como ha señalado Bergala– a limpiar la mirada del espectador para que sea así capaz de mirar las cosas y los seres del mundo como si fuera la primera vez. Si somos capaces, como quieren Kiarostami y Erice, de lavarnos los ojos, seremos capaces, por ejemplo, de descubrir (como sucede en la carta más bella de este intercambio epistolar) que la luna delantera de un coche puede convertirse, gracias a la caprichosa acción de unas gotas de lluvia, en un improbable museo ambulante dedicado al tránsito del impresionismo a la abstracción.

A. A. C.